

POUR UNE ÉTUDE COMPARATIVE DU VISAGE DE L'HUMAIN DANS LA  
DRAMATURGIE D'ALBERT CAMUS ET SAMUEL BECKETT

Hamed Ouloto YEO  
Université Peleforo GON COULIBALY, Korhogo, Côte d'Ivoire  
hamedouloto@gmail.com

**Résumé :** L'étude comparative du visage de l'humain dans la dramaturgie d'Albert Camus et Samuel Beckett présente des caractéristiques particulières. Chez Samuel Beckett, la représentation de l'humanité souffrante en lutte contre le mal physique et moral, sans espoir de soulagement, est mise en exergue. Ses héros, à l'image de l'être humain, restent habités par une peur du silence qui les réduirait au néant. Quant à Albert Camus, il expose deux forces essentielles : l'appel de l'être humain à connaître sa raison d'être et l'absence de réponses aux questions existentielles. L'homme doit ainsi se révolter pour échapper à sa condition de vie misérable.

**Mots clés :** Absurde, existence, humanité, personnage, souffrance.

**Abstract:** The comparative study of the human face in the dramaturgy of Albert Camus and Samuel Beckett has particular characteristics. In Samuel Beckett, the representation of suffering humanity in the fight against physical and moral evil, without hope of relief, is emphasized. Its heroes, like human beings, remain inhabited by a fear of silence that would reduce them to nothing. As for Albert Camus, he exposes two opposing forces: the human call to know his reason for being and the lack of response from the environment in which he finds himself. Man must thus, in order to escape his miserable condition of life, revolt and fight against this life.

**Keywords :** Absurd, existence, humanity, character, suffering

## Introduction

Le théâtre est un art vivant qui trouve son essence dans la transposition de la réalité et du vécu quotidien, par le biais de la représentation scénique soutenue par le procédé de la vraisemblance. Il est un moyen d'expression qui naît d'une convention entre auteur, acteur et public, d'autant plus que l'étymologie du mot fonde celui-ci sur le regard : « *Le théâtre qui est un art moins individuel que la poésie et la peinture abstraite, est le point où les courants profonds de la pensée rencontrent un plus vaste public* » (Martin ESSLIN, 1971 : 13).

De toute évidence, les XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles laissent entrevoir un théâtre contemporain, marqué par une révolution entreprise par les auteurs dont Jean Paul Sartre, Albert Camus, Georges Schéhadé, Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Arthur Adamov et bien d'autres. Des dramaturges aussi différents qu'Albert Camus (philosophie de l'absurde) et Samuel Beckett (théâtre de l'absurde) que nous avons décidé d'analyser dans cette étude qui a pour sujet : « **Pour une étude comparative du visage de l'humain dans la dramaturgie d'Albert Camus et Samuel Beckett** », proposent un théâtre métaphysique qui met en scène des personnages dont la valeur symbolique témoigne de la situation de l'Homme dans l'univers.

Ainsi, l'étude permettra la mise en évidence de l'importance de la représentation du visage de l'humain dans la littérature en général et dans le théâtre contemporain en particulier. L'analyse conduira, aussi, à l'identification de la caractérisation du visage de l'humain qu'endossent les personnages, à la compréhension de son mode de fonctionnement et son mécanisme d'engendrement en tant que processus dramatique participant à l'avènement du sens des théâtres camusien et beckettien. D'où les questions suivantes : Qu'entend-on par visage de l'humain dans la littérature en général et dans le théâtre en particulier ? Comment l'écriture théâtrale de Camus et de Beckett présente-t-elle le visage de l'homme contemporain ? Quels sont les mécanismes dramaturgiques régissant l'aspect et la vision de l'être humain chez Camus et Beckett ? Dans quelle mesure cette notion participe à l'avènement idéologique des théâtres camusien et beckettien ? Telles sont les interrogations auxquelles la présente étude envisage apporter des éléments de réponses sous l'impulsion du corpus constitué de *Le Malentendu* et *Fin de partie*.

### 1 – Autour de la notion aspectuelle du visage de l'humain

Au XX<sup>e</sup> siècle, « le théâtre de l'absurde » apparu dans les années 1940, se caractérise par une rupture totale avec les genres classiques tels que le drame ou la comédie. Il s'agit d'un théâtre traitant fréquemment de l'absurdité de l'Homme et de la vie en général, qui se solde par la mort. L'origine de cette pensée étant sans conteste le traumatisme à la sortie des guerres mondiales marquant la chute de l'humanité.

Aussi, ce type de théâtre montre une existence dénuée de signification et met en scène la déraison du monde dans lequel l'humanité se perd. Parler donc de la représentation du visage de l'humain dans les fictions littéraires et cinématographiques, c'est chercher à comprendre comment « le personnage ou l'acteur connaît de perpétuelles transfigurations qui tentent de l'éloigner, si elles ne l'éloignent pas déjà, de l'humain, de l'humanisme et de l'humanité ». Cela « s'explique non plus par la simple volonté de l'homme de se faire Dieu et de re-crée le monde, mais plutôt par l'orgueil de l'artiste de le défier, de s'y opposer et de s'inventer un univers autre ». Ainsi, Albert Camus (Philosophie de l'Absurde) et Samuel Beckett (dramaturge de l'Absurde) nous serviront de points d'analyse de cette aventure scripturale respectivement à travers leurs pièces que sont, *Le Malentendu* et *Fin de Partie*.

## **2 – Les manifestations du visage de l'humain dans les théâtres camusien et beckettien**

Le visage de l'humain, dans les théâtres d'Albert Camus et Samuel Beckett, se manifeste à travers : l'inhumanité et le double visage (double jeu) des personnages, l'exposition de la morbidité, ainsi que le fait de “rire du malheur,” c'est-à-dire le rire qui fait oublier la souffrance.

### **2.1 – L'inhumanité de Martha et La mère dans *Le Malentendu***

La cruauté des personnages de Camus dans *Le Malentendu*, se perçoit dans les dialogues entre Martha et sa mère. Ainsi, nous voyons comment la pauvreté et l'envie d'échapper à la misère poussent les deux femmes à embrasser une vie criminelle. Pour Martha, son appétence à une vie aisée éclipse la reconnaissance de la valeur de la vie des autres, et laisse donc apparaître sa mauvaise conscience : « Le crime est le crime, il faut savoir ce que l'on veut » (*Le Malentendu*, p. 45). Totalement déterminée à atteindre son but, elle doit aussi veiller à la conscience de sa mère : « À quoi rêvez-vous encore ? Vous savez pourtant que nous avons beaucoup à faire.....Il vaut mieux penser à demain. Soyez positive ». Quand sa mère commence à douter du plan meurtrier : « Faut-il donc s'entêter quand les choses se présentent mal et passer par-dessus tout pour un peu plus d'argent ? », le cynisme de Martha s'amplifie de

plus belle : « Mère, nous devons nous décider. Ce sera ce soir ou ce ne sera pas ». Même si nous voyons que la mère appréhende autrement le meurtre à venir, elle montre la même cruauté vis-à-vis des clients de l'auberge que celle de sa fille : « Auparavant, nous n'apportions ni colère ni compassion à notre travail ; nous avions l'indifférence qu'il fallait » (*Le Malentendu*, p. 75). Cependant, c'est encore Martha qui montre l'image la plus cruelle d'une assassine quand elle admet qu'elle aurait tué Jan, quand bien même qu'elle l'aurait reconnu. Cela démontre à quel point Martha est déterminée, traduisant ainsi son inhumanité, sa cruauté et sa méchanceté. Martha ne pousse pas seulement « le rocher » à l'image du geste absurde de Sisyphe, elle montre aussi son exubérance qui nuit à son humanité : Elle rêve d'un bonheur inaccessible à l'image que postule Camus en imaginant 'Sisyphe heureux'. Trop crapuleux pour inspirer l'admiration, le meurtre de Jan, au lieu de signifier l'obstacle qui sépare l'héroïne de son rêve, suggère qu'elle n'est pas digne d'y aborder.

## **2.2 – L'incertitude de l'amour maternel dans *Le Malentendu***

Dans *Le Malentendu*, l'on remarque un certain doute chez Jan et Martha quant à l'amour de leur mère. Apparemment causée par la dureté de son travail de meurtre, l'affection de la mère pour ses enfants est moins visible. C'est comme si ses actes ont fini par la rendre insensible. Même si nous découvrons une affection tangible pour sa fille, ses sentiments semblent peu probables par les pauses et les mots dans ses énoncés :

La mère, *la regardant attentivement* : Quel dur visage est le tien, Martha !

Martha, *s'approchant et avec calme* : Ne l'aimez-vous donc pas ?

La mère, *la regardant toujours, après un silence* : Je crois que oui, pourtant.

Nous trouvons cette même incertitude de l'amour de sa mère décrite par Jan dans un dialogue avec sa femme : « Ma mère n'est pas venue m'embrasser. Je croyais alors que cela m'était égal ». L'amour maternel semble être quelque chose à mériter : « Je n'ai pas besoin d'elles, mais j'ai compris qu'elles devaient avoir besoin de moi et qu'un homme n'était jamais seul ». Quand cette relation malheureuse est questionnée par Maria, « Jan, je ne puis pas croire qu'elles ne t'aient pas reconnu tout à l'heure. Une mère reconnaît toujours son fils », nous avons l'impression que Jan a le besoin de s'expliquer cette réalité : « Il y a vingt ans qu'elle ne m'a vu. J'étais un adolescent, presque un jeune garçon. Ma mère a vieilli, sa vue a baissé. C'est à peine si moi-même je l'ai reconnue ». Ce dernier tente par-là de justifier le comportement de sa mère qui n'exprime aucune émotion à la vue de son propre fils.

## **2.3 – Le double visage des personnages dans *Le Malentendu***

ISSN: 2789-1674 GRAPHIES FRANCOPHONES NUMÉRO 004 JUIN 2023

L'on doit noter que le théâtre de Camus, en lui-même, se caractérise par le dédoublement des personnages car certains mouvements corporels, dans *Le Malentendu*, renvoient à la bestialité. Ainsi, les mouvements, les brusqueries et les crimes nous instruisent sur l'illusion théâtrale et induisent une prise de distance. Aussi, au-delà de cet effet de distanciation, nous assistons à une métamorphose par le dédoublement des visages. Ce qui exprime la lutte qui se déroule au cœur de chaque être. L'homme se voudrait un, se sait double et refuse de le reconnaître ; il apparaît donc inhumain à travers ce dédoublement de la personne. L'exemple de Martha dans *Le Malentendu* en est une illustration. Au cours de sa confrontation avec Maria, celle-ci montre, en l'espace d'une réplique, d'abord un visage humain avant de recouvrir rapidement son masque de marbre. Elle présente ainsi deux visages : un visage trompeur qui fait penser à une personne compatissante et un autre visage qui révèle sa vraie nature. Les didascalies le démontrent :

« Martha (*avec un accent soudain désespéré*) »

Puis

« Martha (*reculant en reprenant sa voix dure*) »

(*Le Malentendu*, acte III, scène 3)

Ce changement marque effectivement la complexité de l'être en perpétuelle mutation.

De plus, un autre procédé de dédoublement se constate dans la pièce, il s'agit du dédoublement onomastique. Au départ, les personnages anonymes étaient désignés par leurs rapports familiaux : « *la sœur, la femme, la mère* ». On les nomme, par la suite : « *Martha, Maria, Mère* ». Par ailleurs, Jan le personnage principal participe à ce jeu de dédoublement lors de son enregistrement à l'auberge quand il cache son identité à Martha, à partir du masque qu'il arbore.

Aussi, *Le Malentendu* traduit une originalité en donnant corps à des jeux conducteurs. La dichotomie entre vie/mort exacerbée par le meurtre et le suicide, représente un autre exemple de dédoublement des personnages de La Mère et de Martha. Celles-ci sont à la fois meurtrières et suicidaires ; la pièce s'exemplifie par des oppositions binaires. Jan superpose deux figures absurdes de l'éphémère : la figure de voyageur et celle de l'acteur. Il se présente comme un voyageur caractérisé par la fugacité de passage à l'auberge. Par ailleurs, ce réceptif hôtelier dégage une forte charge symbolique : c'est le lieu de transit vers la mort. Toutefois, Jan agit aussi comme un acteur. Il joue un rôle dont sa mère et sa sœur sont, à leurs insu, des spectatrices. En retour, elles lui cachent leurs propres jeux. Les deux groupes lui (Jan) d'un côté, et les femmes de l'autre, remplissent simultanément les fonctions d'acteurs et de spectateurs.

Dans ce théâtre interne à double circulation, l'observation est de mise. Dans *Le Malentendu*, le problème de l'incommunicabilité est développé, ainsi que l'annonce le titre. Camus travaille, dans cette optique, le matériau linguistique et lui confère une opacité qu'il exploite en ironisant les doubles sens, les quiproquos, la confusion verbale et les contretemps.

#### **2.4 – L'exhibition morbide : signe de la faillite du désir et de la mort dans *Fin de Partie* de Samuel Beckett**

Les personnages beckettien exhibent leurs états morbides et exposent sans pudeur leurs maux pour exprimer la faillite du désir et de la mort. Ainsi, *Fin de Partie* met en scène des handicapés : ce sont des larves plutôt que des êtres humains. Les infirmités démontrent l'incapacité à se déplacer ; ceci a pour conséquence la dépendance et d'aliénation. Hamm est en fauteuil roulant, Nell et Nagg sont des culs-de-jatte croupissant dans des poubelles, et Clov qui n'arrive pas à s'asseoir et à marche de façon raide et vacillante semble menacé d'impotence.

Le corps dans le théâtre de Beckett apparaît à la solde de la mort. Les parents de Hamm dans les poubelles symbolisent le dégoût, la répulsion et la saleté ; des personnages qui sont comparables à des déchets. Ce sont des choses usagées à jeter à la poubelle. Le vieillissement apparaît alors comme l'anéantissement de l'univers quotidien où des personnages se retrouvent dans une dépendance et une sujétion déconcertantes. Le dramaturge s'attèle à montrer par ces présentations de corps le caractère ignominieux de la fin de l'existence. Les personnages beckettien sont, de plus en plus, « *dépossédés de la mobilité puis de toute action et même de leur propre corps, jouent cette fin de Partie où l'histoire a déjà eu lieu et où l'avenir est forclos* » (Michel CORVIN, 2006 : 181).

Les pièces de Beckett mettent en scène des estropiés. Même le chien, fidèle ami de l'homme censé le guider dans la transition vers la mort, participe à cet estropiement. Les personnages ne peuvent donc plus compter sur quoi que ce soit, ils attendent avec résignation leur fin certaine dans la misère. À l'image de ces derniers, l'homme tend vers l'inertie et la disparition dans l'immobilité et l'inutilité du quotidien. L'auteur dramaturge montre par-là que l'identité de l'être humain est changeante. Aucun être humain ne peut être identique à ce qu'il était auparavant. L'horreur des handicaps et des mutilations qu'exhibent les personnages traduit leur dégradation : « *l'univers beckettien possède une dimension pathologique (...) accentuant la dégradation de l'être selon un processus de délabrement physique et symbolique* » (Emmanuel JACQUART, 1998 : 117).

L'humanité est de moins en moins mobile, de moins en moins humaine, de plus en plus chosifiée. Beckett tend ainsi vers la présentation, dans son théâtre, du vide et du rien, car les personnages de *Fin de Partie* aboutissent sur "le néant." Ceux-ci sont, somme toute, à la recherche perpétuelle de ce qui leur manque.

L'on peut observer des parallélismes dans les gestes de Clov qui traduisent une répétition des gestes : « (*il descend de l'escabeau, l'installe sous la fenêtre...*) » (*Fin de Partie*, p. 12). Le vacillement « à gauche », « à droite », la réitération soigneuse des motifs, la précision du nombre de pas semblent induire une forme de progression dans la coordination des gestes et des intentions de Clov :

Clov : six pas... trois pas... un pas...

(*Fin de Partie*, p. 12)

Ces faits et gestes de Clov transforment des actes apparemment insignifiants en une rigoureuse chorégraphie qui interpelle le lecteur ou le spectateur. Clov invite, de ce fait, le lecteur-spectateur à une mise à distance en prenant en compte la théâtralité. Tirer le rideau des fenêtres fait penser à l'ouverture de la scène, invitant le spectateur à la contemplation de la scène. Dans la logique de l'exhibition de la théâtralité, Clov se place devant le public : « (*Il va à la porte, s'arrête, se retourne, contemple la scène, se tourne vers la salle*) » (*Fin de Partie*, p. 13). Un paradoxe s'établit dans les premiers propos de Clov :

Clov : Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir.

(*Fin de Partie*, p. 13)

Ce paradoxe qui mentionne la fin prochaine au début de la pièce met en doute cette fin par l'expression "ça va peut-être finir." Aussi le soliloque de Hamm reprend-il les mêmes thèmes que la première réplique de Clov par un processus de fin, d'incertitude, d'indécision :

Hamm : il est temps que cela finisse, dans le refuge  
aussi. (Un temps) Et cependant, j'hésite,  
j'hésite à ... à finir.

(*Fin de Partie*, p. 15)

De plus, l'on remarque la dialectique du maître et du valet qui s'installe entre Hamm et Clov par l'entrée et la sortie de Clov, rappelé par le coup de sifflet du premier. Mais il est sans ignorer que le tutoiement qu'emploie Clov vis-à-vis de Hamm, sa protestation lorsque ce dernier lui demande de le coucher révèlent au lecteur-spectateur d'étranges rapports où s'inversent les rôles de bourreau et de victime :

Clov : Je ne peux pas te lever et te coucher toutes les cinq minutes, j'ai à faire.

(*Fin de Partie*, p. 16)

Beckett évoque avec une sorte de persistance le thème de la déchéance physique, de la dégradation progressive des êtres dans un espace sans résonance spirituelle, à l'asservissement au corps et à la matière. Un espace où l'absurdité de nos gestes et la stupidité de notre frénésie restent évidentes. Pessimiste par excellence, Beckett renforce l'impression de l'absurdité, d'abandon, de désolation et du néant. Chez Sartre et Camus qui tablent sur une philosophie de l'absurde, ce sentiment s'exprime par l'intermédiaire de personnages qui sont nettement définis dans l'espace et dans le temps, qui ont une existence bien à eux, qui agissent ou du moins semblent agir selon leur bon plaisir. Les personnages de Beckett, eux, sont « *des larves, qui végètent dans une dérégulation totale, hors de l'espace, hors du temps. (...) Les catégories dans lesquelles nous situons notre vie journalière passée, présent et avenir, sont des notions absurdes pour les héros de Beckett, car le temps semble s'arrêter dans l'immobilité de l'instant.* » (Paul SURER, 1963 : 359). D'autre part, Jean Paul Sartre et Albert Camus expriment leurs idéologies, à travers leurs héros de façon cohérente, logique et raisonnable. Samuel Beckett estime l'inutilité d'épiloguer inlassablement sur l'absurdité de l'existence. Il se contente d'offrir au lecteur-spectateur la sensation physique de cette absurdité par les cris douloureux, les lambeaux de phrases décharnées de ses créatures crépusculaires.

## 2.5 – Le drame beckettien dans *Fin de Partie* ou “rire du malheur”

Le comique chez Beckett est doublé de tragique. Ce tragique est visible à travers le sort et l'attitude de ses personnages. Ceux-ci sont maltraités et sont résignés à leur condition misérable. Ce sont des vagabonds malheureux, des handicapés souffrants. Ils luttent pour leur survie par tous les moyens possibles en privilégiant le mot, mieux que la parole. Cet usage déraisonné de la parole est un principe de survie, une quête pour justifier leur présence sur scène ; un principe de théâtralisation de l'existence humaine dans le monde. *Fin de Partie* repose sur un principe de contre-point qui oppose tragédie et comédie. Cette tragi-comédie met, ici, en branle le comique qui tend à repousser le tragique et/ou l'attirer dans une sphère où le commun des mortels se laisse emporter par ce “rire du malheur.”



Le drame beckettien est celui d'un monde vide de sens ; un monde de manque, de l'attente, du "parler pour parler" et faire passer le temps monotone des faits quotidiens. Cette situation s'imbrique de burlesque par les gestes répétitifs de Clov et Hamm : lorsqu'après sa promenade, Hamm veut scrupuleusement revenir au centre de la scène, dans la violence de Hamm ou de Clov, ou encore dans les gestes frénétiques de Clov agitant le flacon de poudre pour tuer la puce. Ces gestes amplifiés sont comparables à ceux des clowns qui sont le plus souvent rire, car ils exacerbent un contraste entre un souci exagéré de rigueur et l'activité souvent dérisoire à laquelle ils sont consacrés. Le comique de caractère : « J'ai mal aux jambes, c'est pas croyable. Je ne pourrai bientôt plus penser » (*Fin de Partie*, p. 64), le comique de répétition et de mots « Maudit progéniture ! » (*Fin de Partie*, p. 21) « Maudit fornicateur ! » (*Fin de Partie*, p. 22).

Pour Charpentier, être en situation d'agonie n'a rien de comique, mais Beckett la rend ainsi comme s'il voulait, par sa pièce, vérifier les contradictions du malheur par l'adage de l'un de ses héros qui affirme que « Rien n'est plus drôle que le malheur » (*Fin de Partie*, p. 31). Les protagonistes ne sont pas seulement comiques, ils voudraient rire eux-mêmes du malheur, de leur condition pathétique. La souffrance et le tragique sont ainsi mis à distance par la théâtralité, lorsque les personnages affectent de se livrer à un jeu scénique qui rompt l'illusion et inclut le public dans la représentation. Ainsi, lorsque Hamm constate :

Hamm : C'est d'un triste.  
(*Fin de partie*, p. 43)

Clov, braquant sa lunette sur le public, répond :

Clov : ça redevient gai (...) Je vois une foule en délire.  
(*Fin de Partie*, p. 43)

Ce dernier commente ainsi de façon hyperbolique les rires de la salle. Beckett nous conduit dans une tragédie drôle, une tragi-comédie où l'on rit du malheur et où

*« la réaction du public devant une [de ses pièces] est exactement la même que celle de ses personnages en face des situations qu'ils vivent. Le public s'agite, se tortille, bâille, sort au milieu de la pièce, invente et met sous presse les plaintes et les accusations imaginaires de défense contre une vérité inacceptable ».* (Peter BROOK, 1976 : 61).

Les personnages de Beckett, de ce fait, se situent dans un monde de délabrement où ils s'accordent et se désaccordent dans un système de complémentarité. Ce qui pousse le lecteur-spectateur à se demander ce à quoi renvoie cette mise en œuvre du visage de l'humain dans le corpus.

### **3 – La portée significative du visage de l’humain dans les théâtres d’Albert Camus et Samuel Beckett**

Vu que toute écriture sous-tend une idéologie, l’impact de l’étude de l’humain dans le corpus, amène à se demander comment ce thème participe-t-il de la signification chez Camus et chez Beckett ?

Cette interrogation renvoie à l’expression des valeurs incarnées par ces dramaturges. Ainsi, *Le Malentendu* d’Albert Camus traduit la vie par l’inaccessibilité du bonheur et la difficulté de changer. Mais, loin de se laisser anéantir par ces difficultés, l’on doit aspirer en un lendemain meilleur d’abord, par une prise de conscience de sa condition. Ensuite, une révolte contre cette absurdité qui poussera à la quête d’une vie nouvelle où la bonté et la solidarité règnent. *Fin de Partie* de Samuel Beckett, institue non seulement l’aliénation et la prise de conscience du caractère absurde de l’existence mais aussi exprime la souffrance, le manque et la misère de l’homme.

#### **3.1 – L’exposition de la condition tragique de l’homme chez Camus**

Dans notre monde, ce n’est que l’espèce humaine qui aspire au bien-être social, un sentiment qu’il trouve souvent dans ses expériences quotidiennes. Camus exemplifie cette recherche du bonheur dans la description de son enfance et de son attirance des vers « ce qui était beau » dans la nature algérienne où il s’est senti heureux. Un sentiment qu’il a continué à chercher dans sa vie dans d’autres pays. Tout comme Patrice, Meursault et Rieux qui, en utilisant la nature, parviennent à trouver leur force de continuer leur révolte pour la satisfaction de leur besoin, l’idée du bonheur de Martha implique d’être dans la nature exilée. Même si elle ne connaîtra pas la mer et le soleil dans l’exil, son désir de vivre les expériences heureuses dans la nature la pousse à lutter contre la misère dans l’auberge. Mais comment expliquer cette idée de Camus d’une nature capable de fournir la force pour une révolte réussie contre le malheur ? Peut-être nous trouvons notre explication dans le fait que pour l’homme la nature est plus belle et plus simple que la société dans laquelle il doit vivre. Dans la tranquillité de la nature, les personnages peuvent échapper à leur honte et à leur culpabilité. Finalement, il nous semble que Martha, dans la nature exilée, ressent une sorte d’innocence et de sécurité qui nous rappellent une enfance où l’enfant serait protégé du malheur par sa famille et par son sentiment d’être unifié avec elle. Martha, qui se sent séparée de sa mère et d’une vie heureuse, ne désire que de vivre dans un pays où la nature fait qu’elle peut revenir à la vie simple et innocente avec sa famille. Cependant, contrairement à d’autres héros chez Camus, elle refuse d’accepter la

condition tragique de l'homme qui ne peut jamais échapper à sa culpabilité et au malheur. Il ne peut plus non plus revivre le bonheur innocent de son enfance. Parce que même si les expériences de la nature peuvent être une source de bonheur, elles rappellent aussi à ce dernier sa fin prochaine. Devant cette philosophie de l'absurde, l'homme ne peut que rester conscient. En réalisant qu'il est impuissant devant cette condition tragique dans un monde qui existe et s'évolue indépendamment de son malheur, il peut jouir de ses brefs moments de bonheur.

### **3.2 – L'aliénation et la prise de conscience du caractère absurde de l'existence chez Beckett**

L'homme aliéné est dépossédé et a perdu sa capacité à maîtriser ses forces. L'aliénation chez Beckett évoque essentiellement le rôle accordé par celui-ci à la vie des personnages. Il met également en scène tous les éléments qui peuvent suggérer la haine de la vie et de la reproduction. En dépit de leurs différences, tous les hommes ont en partage le même sort : être projeté dans le monde sans leur avis et subir les travers, faits de souffrance et de manque, dans l'attente de la mort. Il n'est donc guère surprenant de constater qu'un théâtre qui se veut résolument universel comme le théâtre de l'absurde, fait de la condition humaine le thème central de sa doctrine. Beckett nourrit son théâtre de coloration de la condition humaine. Son œuvre est plus ou moins axée sur l'aspect d'une absurdité métaphysique qui résulte moins de la nature de l'homme que de sa situation dans l'univers. Il s'emploie, dans sa dramaturgie, à mettre en exergue la condition humaine ; une condition existentielle abominable. Et ses personnages le savent, car ils ont conscience de leur état; c'est pourquoi ils attendent Godot (Vladimir et Estragon dans *En attendant Godot*), ils attendent le jour où ils pourront partir en quittant cette vie où la partie doit prendre fin (Clov et Hamm dans *Fin de Partie*), ils attendent des jours meilleurs (Winnie et Willie dans *Oh les beaux jours*), ils attendent le jour où ils redeviendront jeune et rattraperont le temps perdu inutilement (Krapp dans *La Dernière bande*).

Des personnages déshumanisés, aux paroles incohérentes et désarticulées, accomplissant des actions étonnantes, mécaniques et décousues dans un décor improbable : l'on est bien dans un théâtre de l'absurde. Cette absurdité semble en effet d'un pessimisme radical. Beckett donne de l'humanité une image très sombre, démoralisante. Les tendances comiques n'empêchant pas, bien sûr, ce pessimisme. Les personnages sont physiquement déçus, infirmes. Ils ont un côté clownesque, à l'image de Clov qui ne fait que souligner presque ironiquement sa déchéance. La démarche « vacillante » de Clov est un signe de sa fragilité physique. Mais c'est surtout Hamm qui incarne la déchéance : le « fauteuil à roulettes » indique

une probable paraplégie, ses « lunettes noires » une probable cécité. Mais les signes les plus parlants sont le drap qui le recouvre au début, faisant de lui un meuble inutilisé ou un cadavre et le mouchoir « taché de sang ». Et puis, même si l'on ne connaît pas encore leur existence, il y a déjà aussi sur scène deux autres personnages dans un état encore plus avancé de déchéance physique : les vieux Nagg et Nell, culs-de-jatte et enfermés dans des poubelles qui font d'eux de vulgaires ordures.

Beckett nous montre donc une humanité physiquement diminuée qui souffre, et qui de plus semble ne trouver aucun sens ni aucune lumière dans une existence démoralisante.

### **3.3 – L'expression de la souffrance, du manque et de l'inconscient**

La plupart des protagonistes de Samuel Beckett ont une faiblesse tant au niveau physique que psychologique qui les plonge dans une souffrance atroce. De l'exhibition des handicaps à la présentation des cauchemars et la lourdeur du silence, ces personnages sont comme enfermés dans un lieu où il n'y a aucune issue. Ils sont tous prisonniers d'un monde où s'imposent les rapports de force et la violence.

L'univers théâtral de Beckett est donc un univers où il est difficile d'échanger ; ce qui accentue leur souffrance. Ce sont des êtres en pleine déchéance qui avancent dans un monde en décrépitude où l'humanité est affaissée, enlisée et menacée : c'est la fin de la partie, le jeu est terminé. La souffrance est donc inhérente au théâtre de Beckett qui se veut, en réalité, humaniste. L'univers qu'il présente est caractérisé par la misère, l'injustice, l'inégalité entre les êtres et les maux. Le thème de la souffrance est d'une importance capitale dans son théâtre, car il suggère une connaissance du monde de la métaphysique qui en découle. En effet, la souffrance permet à l'homme de sortir de son isolement ; il lui fait prendre conscience de l'existence de celui-ci et le place dans une posture d'inquiétude et de soumission à sa condition de vie difficile. La souffrance devient alors un moyen d'expression de la condition humaine liée à l'insatisfaction et à l'absurde. Quel que soit la condition sociale de l'individu ou l'état physique et psychologique dans lequel il se trouve, il lui manque et lui manquera toujours quelque chose. On pourrait dire que la dramaturgie de Samuel Beckett est une dramaturgie de la souffrance. Cela soulève un sentiment de pathétisme absolu à leur égard. Le bonheur passe sous cap dans le lexique beckettien. Il nous pousse ainsi à prendre conscience du fait que la souffrance et la douleur sont des gages de l'existence. Les attitudes et l'apparence des personnages prêtent souvent à rire ; mais il faut voir au-delà de ce rire un aspect tragique de

leur existence, de notre existence, de l'existence humaine. La mise en évidence de la condition pathétique des personnages est aussi caractérisée par la notion du manque. Beckett place ceux-ci dans l'attente de quelque chose qu'ils n'auront pas ou qui ne viendra pas ; mais il faut espérer.

Aussi l'expression de l'inconscient est-elle manifestée par un univers onirique. Dans le théâtre beckettien, le rêve est associé à un changement (d'état physique) de la situation des personnages. Le rêve apparaît comme une solution alternative à l'oubli du piteux état dans lequel "Dieu les a placés." Le rêve permet à ces derniers d'amortir la souffrance et d'essayer tant bien que mal de vivre par l'imagination ou par souvenir. Par le rêve, ils peuvent se permettre de surmonter leur limite, leur handicap et de fuir vers d'autres horizons plus propices à l'existence humaine ; d'autant plus que les personnages de *Fin de Partie*, par illustration, semblent être les seuls rescapés d'un cataclysme. Ils sont cloîtrés dans une chambre sinistre où par un hublot haut perché, ils ont vu sur mer et sur le continent. Voir la terre et la mer pour Hamm, c'est soutenir qu'il est entièrement guéri de tous ses maux, qu'il peut se tenir sur ses jambes, monter sur l'escabeau et regarder, mais surtout voir par la fenêtre. Le rêve est donc pour le personnage, un moment de liberté, qui se dissipe au réveil : il sent un cœur dans sa tête, c'est-à-dire des battements et des douleurs dans la tête. Les personnages, dans leur état d'inconscience, sont épargnés de tout mal, de toute souffrance. Ils se retrouvent, par le rêve, dans un univers où il ne leur manque rien. L'homme, à l'instar du personnage qui subit les affres de sa condition, trouve dans le rêve la réalisation de ses désirs et de ses ambitions. Le théâtre beckettien est essentiellement dérisoire, générateur et révélateur de la tragédie qui se caractérise par la vacuité de la vie et de la solitude de l'homme. Cela est souvent renforcé par le fait qu'il soit sous l'emprise de l'inaccessible et par le fait que l'homme soit prisonnier du temps et qu'il se meuve dans une attente monotone.

### **3.4 – Les objets comme symboliques de la misère humaine**

L'usage des objets comme symbole de la misère de l'homme est surtout visible chez Samuel Beckett. Ce dernier représente la souffrance et la haine qui lient les protagonistes. Il porte atteinte non seulement à l'intégrité physique de ceux-ci, mais aussi à leur intégrité morale par la mise en exergue des objets, signe de leur misère et de leur aliénation : « *Il s'agit soit d'accessoires dont le personnage peut se saisir, en prolongement de son corps, soit des objets plus symboliques, parties intégrantes du décor, qui dépendent ou non du corps des personnages* » (Véronique CHARPENTIER, 2018 : 40).

Il faut noter que ces objets, à caractère significatif contribuent à mettre en scène des personnages en manque de quelque chose, à savoir cette vie qui leur fait défaut. Dans *Fin de Partie*, par exemple, des objets comme le fauteuil roulant, le cathéter, la gaffe, le mouchoir ont, selon charpentier, pour fonction d'apporter des remèdes aux infirmités, mais ce faisant, ils les exhibent. Les poubelles, objet du décor, véritables dépotoirs, symbolisent de façon cruelle, le déchet que devient le corps, dans l'extrême vieillesse : c'est la présentation, voire l'exhibition de corps vieillissants, méconnaissables et déshumanisés ; ce qui pousse à son paroxysme la misère humaine. Ces personnages permettent au lecteur-spectateur de sentir le manque que ces objets produisent sur l'homme : ils le laissent nu devant la souffrance ; une souffrance tant physique que morale. Ainsi,

Les objets dispensent de mettre des mots sur l'horreur des corps voués à la mort, sur la douleur d'être dans la hantise de ne plus être'. Quand les sujets de conversations s'amenuisent, quand le risque de silence commence à peser, ces objets servent à meubler l'attente et participent à la continuation de l'existence. Ces personnages sont contraints à la vaine gesticulation ou à une douloureuse paralysie, englués dans des corps vieillissants, répugnants et dont ils ne peuvent maladroitement se défendre qu'en envenimant la souffrance et la misère. L'état dans lequel se trouvent les personnages, doit amener ceux-ci à une révolte : une révolte contre celui qui les a mis dans cette situation catastrophique.

### **Conclusion**

L'envolée scripturale consacrée à l'étude comparative du visage de l'humain prend ainsi sa chute en révélant de multiples visages qu'endossent les personnages d'Albert Camus et Samuel Beckett. Ainsi, de Martha à La Mère, de Jan à Maria (*Le Malentendu*), en passant par Hamm et Clov, Nagg et Nell (*Fin de Partie*), l'on peut affirmer, sans se tromper, que leur quête est liée à la condition humaine. Alors que chez Beckett la représentation de l'humanité souffrante en lutte contre le mal physique et moral est mise en exergue ; chez Camus, deux forces se chevauchent : l'appel humain à connaître sa raison d'être et l'absence de réponse du milieu où il se trouve.

### **Références Bibliographiques**

#### **Corpus**

BECKETT Samuel, 1957, *Fin de Partie*, Paris, Editions de Minuit.

CAMUS Albert, 1944, *Le Malentendu*, Paris, Gallimard.

ISSN: 2789-1674 GRAPHIES FRANCOPHONES NUMÉRO 004 JUIN 2023

### Ouvrages de référence

BROOK Peter, 1976, « *Dire oui à la boue* », Cahier de l'Herne, Samuel Beckett, L'Herne.

CHARPENTIER Véronique, 2018, *Fin de Partie, Samuel Beckett, objet d'étude : Littérature contemporaine, Séquence 3*, Cned-Académie en ligne

CORVIN Michel, 2006, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, CEDEX.

ESSLIN Martin, 1963, *Le théâtre de l'Absurde*, Paris, Buchet/Chastel.

JACQUART Emmanuel, 1998, *Le théâtre de dérision, Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, Gallimard.

SURER Paul, 1963, *Cinquante Ans De Théâtre*, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 5, Place de la Sorbonne, Paris V.

VIKSE Hilde, 2013, *L'Absurde, le malheur et la révolte pour le bonheur dans Le Malentendu d'Albert Camus*, Institut de langues et littératures étrangères, Université de Bergen.